

STORIA DEL MONDO



Periodico telematico di Storia e Scienze Umane
<http://www.storiadelmondo.com> (.it/.net/.org)
Numero 63 (2010)

per le edizioni



Drengo Srl
Editoria, Formazione, ICT
per la Storia e le Scienze Umane
<http://www.drengo.it/>

in collaborazione con

Medioevo
Italiano
Project

Associazione Medioevo Italiano
<http://www.medioevoitaliano.it/>



Società Internazionale per lo Studio dell'Adriatico nell'Età Medievale
<http://www.sisaem.it/>

© Drengo 2002-2010 - Proprietà letteraria riservata
Periodico telematico a carattere tecnico scientifico professionale
Registrazione Tribunale di Roma autorizzazione n. 684/2002 del 10.12.2002
Direttore responsabile: Roberta Fidanzia

Paola Cianci

Il romanticismo in Spagna.

1. Il Romanticismo. Caratteri generali.

La storia del Vecchio Continente, tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX, è segnata da una serie di eventi burrascosi. Primo fra questi, la Rivoluzione francese, che al grido di libertà, fraternità e uguaglianza infiamma i cuori della Francia, insofferenti verso un sistema ancora basato su ordinamenti ereditati dal Feudalesimo e sull'assolutismo monarchico. In realtà, il movimento rivoluzionario, sebbene ispirato da idee illuministiche, finisce per soffocare nel sangue il diritto e la ragione, mettendo in evidenza i limiti delle teorie nate durante il *Secolo dei lumi* e aprendo la strada all'imperialismo francese. Per un ventennio, la scena politica europea è dominata dalla figura di Napoleone, che, grazie ai successi militari del proprio esercito, sconvolge l'assetto degli Stati esistenti, ridisegnando la carta geografica dell'Europa. Ben presto, però, dopo lo smacco subito durante la campagna d'invasione della Russia, l'Imperatore vede messo in crisi il proprio prestigio: la Francia, che fino a questo momento lo ha acclamato entusiasticamente, lo abbandona e una rappresentanza delle potenze europee ne decide il destino convocando a Vienna un Congresso, allo scopo di ripristinare, secondo il principio di *legittimità*, l'ordine del Vecchio Continente. Vengono così restituite ai singoli Stati le dimensioni e le forme di governo vigenti all'epoca precedente l'avvento del generale e le conquiste rivoluzionarie, e si pretende di cancellare un quarto di secolo di storia. Si apre l'età della Restaurazione.¹

Nel clima di anacronistico ritorno al passato, al potere delle tradizionali aristocrazie, al sistema oppressivo e autoritario, si acuisce negli intellettuali, non solo il senso di delusione e d'insoddisfazione nei confronti della situazione politica e sociale, ma, dal punto di vista culturale, anche il senso di stanchezza e di sfiducia nei confronti del *razionalismo* e conseguentemente il desiderio di riportare alla luce quelle zone dell'animo umano oscurate dai principi calcolatori della ragione. Giungono così a maturazione e trovano libera espressione nel *Romanticismo* i germogli di una nuova sensibilità, nati nel terreno fertile del gusto fine settecentesco per temi cupi e sconfortanti -la morte, il suicidio, il dolore universale, la caducità delle cose umane-, una sensibilità caratterizzata dalla predilezione per quegli atteggiamenti sentimentali ed irrazionali che danno origine all'inclinazione alla malinconia, al pianto, alla solitudine, alle riflessioni sul destino umano, all'esaltazione dell'istinto, all'individualismo, al conflitto tra l'eroe eccezionale e la società.²

In tutta l'Europa, si assiste alla diffusione delle nuove tematiche che fanno capo al movimento letterario ed artistico appena sbocciato, anche se in momenti diversi e in maniera diversa, in rapporto alle singole tradizioni e alle diverse esigenze storiche dei Paesi. Così in Inghilterra ad esempio, l'anno chiave convenzionalmente assegnato alla nascita del movimento romantico è quello della pubblicazione, a cura di William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, della

1 Cfr. Gabriele De Rosa, *Storia contemporanea*, Milano, Minerva Italica, 1987, cap. 1, pp. 7-29.

2 Cfr. "Preromanticismo", *Diccionario de Literatura Española*, dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1972, 4° ed., p. 738.

prefazione alla loro raccolta di poesie intitolata *Lyrical Ballads* (1798). In Germania, dove già con lo *Sturm und Drang* e con Johann Gottfried Herder si sosteneva la preminenza della spontaneità della poesia primitiva e popolare (la *Naturpoesie*) sull'elaborata raffinatezza della poesia artistica, il compito di raccogliere i frutti della nuova forma di sentire è affidato al gruppo di Jena (F. e A.W. Schlegel, Novalis, J.L. Tieck, J.G. Fichte, F.W.J. Schelling) e alla fondazione della rivista *Athenäum* (1798-1800). Nei Paesi latini, maggiormente condizionati dalla loro tradizione classicistica e dalla situazione storico - politica, la penetrazione del movimento romantico è più lenta. Uno dei primi manifesti romantici italiani (*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*) è del 1816 e curiosamente è redatto da un'autrice di nazionalità svizzera, Madame de Stäel; mentre, per quanto riguarda la Francia, si può risalire agli anni tra il 1819 e il 1824, durante i quali escono le riviste *Le Conservateur littéraire* e *La Muse française*, fondate rispettivamente da Victor Hugo e Charles Nodier. In Spagna, come vedremo, diversamente dal modo in cui si afferma nelle altre culture europee, il *Romanticismo* deve fronteggiare la politica di repressione assolutistica di Fernando VII, il quale, con l'appoggio della Chiesa, opera brutali interventi censori che ostacolano la penetrazione di ogni novità culturale proveniente dal Continente. Per questo motivo la cultura spagnola, restando legata per alcuni decenni del XIX secolo alla tradizione neoclassica, è esclusa in un primo tempo dal dibattito filosofico e culturale europeo³, dalla ricerca scientifica, e scopre solo più tardi quelle grandi figure di intellettuali –come, ad esempio, Ángel de Saavedra Duque de Rivas, José de Espronceda y Delgado, Mariano José de Larra, José Zorrilla- in grado di dare una svolta, anche dal punto di vista sociale, al proprio paese e di restituire al letterato il diritto alla libertà d'espressione in sintonia con le esigenze del suo temperamento, dandogli l'opportunità di compiere le proprie scelte letterarie all'interno di un'illimitata gamma di temi, tecniche e generi: la poesia, la narrativa, la leggenda, la ballata, il teatro, il romanzo storico⁴.

Culturalmente il *Romanticismo* nasce come *reazione anticlassica* e quindi oppone alla chiarezza, alla misura, all'autocontrollo, all'equilibrio, il disordine dell'immaginazione, la sfrenatezza creativa, l'irrequietezza, l'infinito⁵. Rivaluta l'individuo con tutte le sue contraddizioni e le sue inquietudini dando vita alla figura dell'eroe romantico, un individuo eccezionale, dominato da un senso d'inadeguatezza nei confronti di un sistema che non lo comprende, dal desiderio, continuamente frustrato, di realizzare le proprie aspirazioni, dall'amara consapevolezza della sconfitta dei propri ideali. La sua esistenza è vissuta come un dramma, caratterizzato dall'eterna tensione verso l'infinito e dal protendersi nostalgico verso mondi remoti nello spazio

3 Infatti, come preciseremo in seguito (vedi pp. 14-15), fino agli anni precedenti la pubblicazione del prologo a *El moro expósito*, a cura di Antonio Alcalá Galiano, in Spagna non esiste un vero e proprio dibattito culturale intorno al significato di questo movimento, quanto piuttosto una sorta di polemica, dai risvolti politici, tesa più a stabilire quale sia il termine adatto per descrivere la produzione letteraria ispirata al Medio Evo cristiano e al *Siglo de Oro* -con la quale i critici dell'epoca identificano il Romanticismo spagnolo- che non a comprendere il vero spirito del Romanticismo, consistente in una nuova visione della realtà dell'epoca. (Cfr. Donald L. Shaw, "Palabras y conceptos: *romanesco, romántico, romancesco*", in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, vol. V, pp. 27-30). Si nota, in effetti, tra il 1814 e il 1834, una tendenza alla teorizzazione del Romanticismo, anziché alla creazione artistica, mentre nel resto d'Europa si leggevano già le opere di Byron (*Manfred*, 1816-17; *Caino*, 1821; *Don Giovanni*, 1819-24) e Walter Scott (*La sposa di Lammermoor*, 1819; *Ivanhoe*, 1820), le *Operette morali* (1827) di Giacomo Leopardi, gli scritti estetico-letterari di Alessandro Manzoni (*Lettere à M. Chauvet*, 1820; *Sul romanticismo*, 1823), le poesie di Heinrich Heine, i racconti fantastici e fiabeschi di E.T.A. Hoffmann (*Gli elisir del diavolo*, 1816; *Racconti notturni*, 1817).

4 Cfr. Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *La letteratura spagnola. Dal settecento a oggi*, Firenze – Milano, Sansoni – Accademia, 1974, p. 273 e sg.

5 Cfr. Sandra Bosco Coletsos, *Storia della lingua tedesca*, Milano, Garzanti, 1988, p. 248.

e nel tempo. Da qui il gusto dell'esotico⁶, il culto dell'Ellade, il mito del viaggio nell'epifania dell'umanità, la fuga nella propria interiorità, la tendenza al sogno e alla meditazione. Legata a questi temi è anche la figura del *Wanderer* dalla fisionomia rousseauiana, un individuo inquieto alla ricerca dell'armonia perduta, che, diversamente dal viaggiatore cosmopolita illuminista, non è spinto a viaggiare per soddisfare la propria curiosità di conoscere luoghi, usi e costumi di altri popoli, ma per fuggire dalla quotidianità, nella quale l'individuo si sente incompreso⁷.

Il desiderio di evadere dalla realtà, il *Sehnsucht* romantico, si proietta nella predilezione per tutto ciò che è meraviglioso, magico, fiabesco e si rivela anche in una nuova considerazione della Natura. Oggetto di studi scientifici sistematici, basati sull'osservazione sperimentale da parte di scienziati, già fin dagli inizi del Settecento, la Natura veniva indagata dall'uomo allo scopo di scoprire le leggi che la regolano e che le hanno dato origine. Accanto all'osservazione scientifica, scrupolosamente oggettiva, si rafforza però la consapevolezza che la conoscenza può essere influenzata positivamente o negativamente dal modo di essere o dallo stato d'animo dell'uomo, dal quale scaturiscono sensazioni fortemente soggettive, irripetibili, incomunicabili, uniche, perché legate al soggetto che le prova e non all'oggetto in sé. Lo scontro tra l'oggettività dell'osservazione e l'individualità delle sensazioni dà luogo, quindi, ad un nuovo tipo d'indagine della Natura, diretto non più soltanto allo studio delle sue leggi e dei suoi meccanismi di funzionamento, ma anche alla ricerca in essa di nuove sensazioni, talvolta contrastanti, che possano scuotere l'animo umano o infondergli serenità. Ora la natura non parla più solo alla ragione, ma anche al cuore e riflette o condiziona la psicologia dello scrittore romantico. Essa può assolvere così una funzione di compensazione ed essere vista come un rifugio protetto e isolato dalla realtà, lontano dalla cupezza e dal fragore delle nascenti città industriali. Oppure può assumere le sembianze di una creatura maligna, di una forza distruttrice, o semplicemente indifferente alle sorti umane e, dunque, causa del senso di fragilità che coglie l'individuo di fronte all'universo e al mistero dell'esistenza. La scoperta di una natura umanizzata, che sembra quasi dotata di sentimenti propri, porta alla rappresentazione, in ambito letterario, delle sue caratteristiche più emozionanti. Aspri paesaggi montani, in cui l'occhio umano può spaziare all'infinito, ambienti notturni e misteriosi, in cui l'unica traccia della presenza umana è un segno del passato, come castelli diroccati o rovine desolate; oppure caratterizzati dalla dolcezza dei contorni e dalla tranquillità⁸, fanno da sfondo a molte opere appartenenti al *Romanticismo*.

Poeti e scrittori romantici riscoprono ed esaltano il *sentimento* e cominciano a rivolgere la loro attenzione anche all'analisi delle inquietanti profondità della psiche e dei misteri che sfuggono alla comprensione umana. Angosce e paure che l'uomo stesso proietta sulla realtà scaturiscono nella *narrativa fantastica*, popolata da paesaggi orridi, misteriosi castelli, personaggi astuti e malvagi, esseri soprannaturali come fantasmi e diavoli, avventure straordinarie o macabre; il tutto ambientato in un immaginario e spesso anacronistico Medio Evo⁹, epoca rivalutata dallo *storicismo* come il periodo nel quale si manifestano spontaneamente il *Volkgeist* e lo spirito nazionale.

L'*Illuminismo* rifiutava il passato perché vi vedeva il simbolo della barbarie, dell'intolleranza, del pregiudizio, dell'infelicità. Il *Romanticismo*, invece, proprio attraverso il recupero della storia, nella quale si ricercano le tappe evolutive delle singole "patrie" verso la libertà, vuole

6 L'immagine mitica di una Spagna ancora immersa in un'atmosfera dal sapore moresco, regno di una natura non corrotta dalla mano dell'uomo, culla di un popolo incontaminato dagli eccessi del progresso e meta di molti scrittori romantici, attratti soprattutto dalla solare terra andalusa, fa parte di queste tematiche.

7 Cfr. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1991, vol. II, t. III, pp. 698-706.

8 Cfr. Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel mondo latino*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1927, vol. I, p. 12.

9 Cfr. *ibidem*, p. 25.

riscoprire l'*anima della nazione*, costituita dal patrimonio linguistico, culturale, storico, folcloristico - frutto quindi della fantasia di popoli non ancora contaminati da schemi e regole - che ciascuna nazione ha in sé. Basti pensare al lavoro svolto, ad esempio, dai fratelli Grimm, la cui ricerca dell'*anima della nazione* si concretizza nel recupero delle tradizioni popolari, e, quindi delle origini della cultura germanica, attraverso la raccolta di leggende, fiabe e saghe tramandate oralmente.

Riscoprire il passato significa anche esaltare lo spirito di libertà, che ha spinto i Paesi assoggettati al dominio napoleonico a conquistare la propria identità nazionale¹⁰, e che in ogni epoca in cui vige un sistema oppressivo e autoritario torna a far insorgere ogni popolo assetato di affermare i propri diritti, i propri valori, le proprie tradizioni¹¹. Ciò significa che al centro degli interessi degli intellettuali romantici, non c'è solo la soggettività individuale, ma anche l'uomo inserito nella trama dei rapporti sociali, nei fatti concreti della storia. Non bisogna dimenticare che l'Europa del periodo complesso e politicamente confuso di cui parliamo, è anche teatro di una rapida industrializzazione e della crescita delle risorse economiche, che, se da una parte contribuiscono a creare un clima di fiducia in un futuro migliore, dall'altra portano come conseguenza gravi problemi sociali, quali lo sfruttamento e l'oppressione degli operai, le ingiustizie sociali. Testimonianza di questo stato di cose si ha nelle opere di molti intellettuali, i quali articolano una critica consapevole delle società dell'epoca, basata sul contrasto tra il presente negativo e la speranza utopistica di un mondo perfetto, scevro da disordine, inefficienza, povertà, disarmonia. Troppo spesso, però, essi propongono una serie di progetti astratti, disegni irrealizzabili per la loro eccessiva perfezione, mentre la degradazione umana nei centri industriali resta un'amara e concreta realtà. È, comunque, innegabile il fatto che il desiderio di una società veramente giusta e umana trasformi la cultura ottocentesca da esperienza individuale, chiusa in ambiti ristretti, a fatto collettivo. Quella romantica è, sotto molti punti di vista, una letteratura che coglie i frutti dell'impegno civile e politico, che non ignora la presenza di gruppi sociali rimasti per secoli come semplici masse ai margini della storia e che si rivolge ad un nuovo pubblico, quello borghese, più ampio, anche se sfaccettato al suo interno, diverso non solo per estrazione sociale, ma anche per idee, per cultura, per gli interessi che lo contraddistinguono e che frequentemente condizionano le scelte letterarie di certi scrittori¹². È questo pubblico a decretare il successo del *romanzo storico*, genere letterario inaugurato da Walter Scott, che, per il suo carattere avventuroso e lo sfondo storico su cui lo scrittore può proiettare temi e problemi contemporanei, comincia a diffondersi attraverso i giornali, accanto agli articoli di cronaca, di costume, ecc., suscitando un vivo interesse.

Abbiamo già sottolineato l'eterogeneità del movimento romantico, individuandone elementi comuni a tutte le culture in cui si manifesta, come l'affermazione del valore del sentimento, il recupero del passato con la conseguente esaltazione dello spirito nazionale e della spontaneità e freschezza della fantasia di popoli non ancora condizionati da schemi letterari, la tendenza all'evasione dalla realtà. Anche per quanto riguarda la poesia, tra le molteplici e a volte contrastanti linee di tendenza, se ne possono individuare due, così sintetizzate: la *lirico-*

10 Cfr. Gabriele De Rosa, *op. cit.*, pp. 10-11.

11 Dalla contemplazione nostalgica del passato, ha origine quel tradizionalismo di cui è permeata anche l'opera becqueriana e del quale si fa portavoce il tedesco Johannes Nikolaus Böhl de Faber nel difendere a spada tratta la propria visione del Romanticismo, negli anni della polemica calderoniana (cfr. Vicente Lloréns, "La teoría romántica, de Böhl a Blanco, y el desengaño liberal", in Francisco Rico, *op. cit.*, vol. V, p. 45).

12 Bisogna tenere presente che, spesso, l'intellettuale dell'Ottocento si trova a dover lottare tra l'aspirazione ad assolvere la funzione di guida delle masse e la tendenza all'isolamento, che gli deriva, non solo dall'inevitabile scontro con una realtà che frustra i suoi ideali, ma anche dalla consapevolezza di essere al servizio di una nuova forma di potere sostituitasi a quella della tradizionale aristocrazia: quella borghese.

soggettiva, in cui prevale l'ansia evasiva nel sogno, nel vago fantasticare, nell'infinito, la rappresentazione del dolore individuale del poeta che orgogliosamente proclama la propria sofferenza, simbolo dell'infelicità umana, e la *oggettivo-realistica*, che scopre le classi umili e prende coscienza della realtà, delle dinamiche che muovono i popoli, la storia, gli uomini, per mettersi al servizio dei grandi ideali di libertà, indipendenza, riscatto nazionale. Comune ai due orientamenti, come a tutti gli altri generi coltivati durante quest'epoca, dal dramma, che non rispetta più le tre unità, mescolando il verso e la prosa, al romanzo, al libro di viaggi, è l'affermazione della libertà artistica. L'arte, intesa come divenire, analogamente alla vita, alla società ed alla storia, è il frutto della libera ispirazione di colui che la concepisce, è legata al *genio*, al sentimento, alla spontaneità ed alla fantasia. In questo senso il termine *romantico* si oppone a *classico*, nella misura in cui rifiuta schemi, regole classicistiche ed ogni genere d'imitazione, per dare libera espressione al *Gefühl*. I romantici, rompendo i freni inibitori del razionalismo, che impedivano la spontanea manifestazione delle emozioni, proclamano finalmente il diritto dell'artista a dare sfogo alle lacrime, alla passione amorosa, alla malinconia, allo sgomento di fronte all'ineluttabilità della morte, spesso desiderata come porto di quiete, altre volte temuta, e per questo esorcizzata, attraverso la creazione di mondi fantastici, densi di visioni oniriche, di immagini grottesche. Il poeta si commuove guardando un tramonto, si perde nella contemplazione della notte, nella cui oscurità, l'occhio umano non può distinguere i contorni delle cose, ma il *genio*, con la propria immaginazione, la propria capacità creativa, riesce a captare molteplici ed indescrivibili sensazioni, con le quali creare un'opera d'arte, come attraverso un incantesimo¹³.

2. Il Romanticismo spagnolo.

I caratteri del *Romanticismo* europeo, che abbiamo appena esposto, seppure non con la stessa forza rivoluzionaria con la quale s'impongono in Germania, in Inghilterra e in Francia, penetrano anche nel tessuto culturale spagnolo del XIX secolo. Esistono, tuttavia, pareri discordi sulla natura del *Romanticismo* spagnolo. Alcuni critici, infatti, interpretano il movimento come un fenomeno culturale di derivazione straniera, nato in ritardo¹⁴ e solo grazie all'opera di alcuni esuli¹⁵, costretti ad abbandonare la propria terra per sfuggire alle repressioni del sovrano assolutista Fernando VII. Altri studiosi, come si vedrà tra breve, si limitano alla ripetizione delle teorie schlegeliane, secondo le quali esiste, nelle radici storiche e culturali della Spagna così come nella sua gente, una predisposizione per così dire genetica al *Romanticismo*. Di conseguenza, i sostenitori di questa tesi¹⁶ tendono ad esaltare la letteratura aurea come momento di massimo splendore ed espressione di quello spirito romantico che alberga nel *genio* spagnolo fin dagli albori della cultura, identificando perciò il movimento romantico non con il pieno manifestarsi della nuova sensibilità, che pervade di sé le altre culture europee, ma con una sorta di *revival* del passato, quello che Edgar Allison Peers chiama *renacimiento romántico*.¹⁷

13 Cfr. Arturo Farinelli, *op. cit.*, pp. 25-26 e p. 33.

14 Cfr. Ángel del Río, "Tendencias actuales en el entendimiento del estudio del romanticismo español", in David Thatcher Gies, *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 215-241 e, dello stesso autore, "Una historia del movimiento romántico en España", *Revista Hispánica Moderna*, IX, 1943, pp. 209-222; F. Courtney Tarr, "Romanticism in Spain and Spanish Romanticism", *Bulletin of Hispanic Studies*, XVI, n.º 61, January 1939, pp. 3-37.

15 Cfr. J. García Mercadal, *Historia del Romanticismo en España*. Barcelona, Biblioteca de Iniciación Cultural, 1943.

16 Cfr. Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1954; 1967, 2.º ed.

17 Cfr. *ibidem*, vol. I, cap. II.

La discussione intorno al significato del *Romanticismo* spagnolo si estende inevitabilmente al problema dell'individuazione delle fasi durante le quali si sono manifestati, sviluppati e poi esauriti, anche in Spagna, i primi fermenti della nuova corrente culturale. Non mancano anche qui i pareri contrastanti. Infatti, mentre alcuni critici difendono la tesi secondo la quale gli anni paradigmatici del *Romanticismo* spagnolo sono quelli che vanno dal 1834 al 1837, con la pubblicazione delle opere più rappresentative, quali *La conjuración de Venecia*, *Macías*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Los amantes de Teruel*, c'è chi sostiene l'idea della precoce nascita di una tendenza solo latente, ma simile a quella che inizia a germogliare in Inghilterra e in Germania verso la fine del XVIII secolo¹⁸ e che trova espressione nell'opera *Noches lúgubres* di José Cadalso, pervasa da un'atmosfera sepolcrale, cupa e malinconica. A sostegno di questa opinione, vengono proposti come limiti cronologici il 1770 e il 1870, entro i quali, attraverso tre stadi di maturazione, sono state elaborate le teorie romantiche.¹⁹ Non si può parlare, comunque, di una rottura tra una fase e l'altra o dell'esistenza di una data ufficiale che segna definitivamente l'inizio o la fine del *Romanticismo*.²⁰ Se teniamo conto del fatto che si possono riscontrare caratteri tipici del *Romanticismo*, anche in opere posteriori al 1870.

Nei primi decenni dell'Ottocento, la lenta comparsa del *Romanticismo* in Spagna è sotto l'insegna della critica, della polemica, del conservatorismo, del tradizionalismo –pensiamo all'opera di Agustín Durán²¹ con il suo *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (1828). Il gruppo barcellonese de *El Europeo*, pur costituendo un'importante via d'accesso all'europeizzazione della cultura spagnola, che inizia così a spogliarsi dei retaggi della poetica neoclassicista accettando l'esistenza di una nuova mentalità, resta legato ad una concezione del *Romanticismo* che non conosce ancora la passionalità di un personaggio come il Werther goethiano, il titanismo del Karl schilleriano, l'inquietudine di un Atala, che precorrono la *Weltanschauung* romantica. Il *desconsolado sentir romántico* non è ancora uno stato d'animo, una visione della realtà, uno stile di vita, una scintilla in grado d'accendere anche quello spirito riformatore che animerà tanto i conservatori, quanto i liberali romantici, proiettati verso il rinnovamento culturale e sociale del paese²².

A partire dall'anno della morte di Fernando VII, infatti, alcuni esuli, rifugiatisi in Francia e in Inghilterra dopo il *Trienio liberal*, per sfuggire all'oppressione del regime assolutistico, si fanno portavoce delle tematiche e delle tecniche della nuova corrente letteraria. Uno di questi esuli è l'aristocratico Ángel de Saavedra, poi Duque de Rivas (1791-1865). Dopo aver partecipato alla vita politica del paese, lottando contro l'invasione francese della Spagna, Ángel de Saavedra viene condannato a morte nel 1823 ed obbligato al soggiorno forzato all'estero, dapprima a Londra, poi a Malta, dove si trattiene per vari anni. Scrittore dilettante, esordisce con alcune poesie di tema storico-legendario, nelle quali si serve della tradizione medievale, che mescola al gusto per il mistero e per i temi della vendetta, della passione, del tradimento, del contrasto tra l'amore e la morte. A Malta lavora alla rielaborazione della *leyenda* degli Infantes de Lara, che verrà pubblicata nel 1834, a Parigi, con il titolo de *El moro expósito*. La prefazione che l'accompagna, scritta da Antonio Alcalá Galiano (anch'egli esule in Francia) e considerata il

18 Intorno al 1749 appare, per la prima volta nella letteratura, il termine *fastidio universal*, coniato da Meléndez Valdés, che anticipa i corrispondenti termini *Weltschmerz* tedesco e *mal du siècle* francese (cfr. Russel P. Sebold, "Sobre el nombre del dolor romántico", *Ínsula*, n.º. 264, noviembre 1968, pp. 4-5).

19 Cfr. Russel P. Sebold, *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, p. 127.

20 Cfr. Maria Teresa Cattaneo, "Gli esordi del romanticismo in Ispagna e *El Europeo*". *Tre sudi sulla cultura spagnola*, Milano – Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1967, pp. 75-137 e Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *La letteratura spagnola. Dal settecento a oggi*, Firenze – Milano, Sansoni – Accademia, 1974, p. 274.

21 Cfr. Edgar Allison Peers, *op. cit.*, vol. I, pp. 336-338.

22 Cfr. Jaime Vicens Vives, "El romanticismo en la historia", in Francisco Rico, *op. cit.*, vol. V, pp. 61-62.

manifesto del *Romanticismo* spagnolo, ne mette in evidenza la modernità e cioè la mescolanza di stili. Ma il vero capolavoro che consacra la fama del Duque de Rivas è *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Il dramma va in scena il 22 marzo 1835, al teatro del Príncipe di Madrid, e riesce a conquistare il pubblico, nonostante un primo sconcerto per il carattere rivoluzionario: la regola delle tre unità è infranta, la classica distinzione tra i generi scompare. La vicenda, infatti, si svolge in cinque anni, in luoghi diversi e distanti tra loro, come Siviglia (atto I), Hornachuelos (atto II), Velletri, in Italia (atto III e IV), per poi terminare di nuovo in Spagna, nel convento de los Angeles (atto V), con la morte di Leonor per mano del fratello Don Alfonso e la fine di Don Álvaro che si getta dalla montagna gridando: “[...] Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador... [...]. Infierno, abre tu boca y trágame.”²³. Il protagonista del dramma è l’eroe oppresso da un desolante senso di fallimento: egli sente la propria esistenza come una tragedia, una continua battaglia contro forze ostili, invincibili, che lo perseguitano fino a causarne la morte²⁴. Nel dare vita al tragico destino di fatalità e di morte dei due amanti protagonisti, verso e prosa si mescolano, come anche nella realtà vi sono aspetti molteplici ed è naturale che “anden revueltos lo serio y lo tierno con lo ridículo y extravagante”²⁵.

Con quest’opera Ángel de Saavedra non acquista soltanto la notorietà, ma apre le porte ad un nuovo tipo di rappresentazione teatrale, libera come deve esserlo l’arte nel farsi specchio della realtà in tutte le sue contraddizioni; perciò, se un personaggio dovrà balzare da una città all’altra o da un paese all’altro, o la sua azione si svolge in momenti distanti nel tempo, verrà abolita la regola delle tre unità. E se l’autore disegna un personaggio, che è eroe e vittima allo stesso tempo, bandito e seduttore dall’identità misteriosa, diabolico e angelico insieme, che fa soffrire anche coloro che ama e li condanna allo stesso tragico destino, dal quale egli cerca invano di fuggire o al quale va addirittura incontro, accelerando così la propria fine, lo stile e la forma saranno quelli più adatti a rappresentare gli stati d’animo dell’individuo, dal pianto al riso, alla cieca passione amorosa che offusca la ragione, anche se ciò significa mescolare generi diversi. C’è poi spesso, in questo teatro romantico, oltre alla forte sottolineatura dell’elemento drammatico, attraverso l’uso dell’effetto, una costruzione della trama in crescendo, quasi come nei moderni romanzi gialli, tesa a suscitare l’interesse del pubblico, catturato dalla curiosità di veder attuarsi la vendetta o di scoprire l’identità, svelata soltanto alla fine, di chi si cela sotto gli abiti dell’eroe di turno.

Il destino di Don Álvaro segna pure l’esistenza di un altro protagonista: quello del dramma cavalleresco intitolato *El trovador*, scritto da Antonio García Gutiérrez (1813-1884) e andato in scena nel 1836. Ambientato nel XV secolo, *El trovador* riscuote immediatamente un enorme successo di pubblico e di critica, non solo per la sua forza drammatica, ma anche perché mette in scena problematiche relative alla tesa situazione politica di questi anni²⁶. Ma prima del trovatore, un’altra figura tragica calca le scene nel 1834: si tratta di Macías, protagonista dell’omonimo dramma storico di Mariano José de Larra (1809-1837). Memore della leggenda che vuole Macías, poeta galego del Trecento, vittima d’un infelice amore che lo conduce alla morte, Larra dichiara di voler ritrarre “un hombre que ama, y nada más” e “los sentimientos que

23 Ángel de Saavedra Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Introducción de Marieta Climent, Madrid, M.E. Editores, 1994, p. 107.

24 Cfr. Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 285.

25 È una frase di Antonio Alcalá Galiano citata da Marieta Climent, “Introducción”, in Ángel de Saavedra Duque de Rivas, *op. cit.*, p. 20.

26 Ricordiamo che, dopo la morte di Fernando VII, nel 1833, con il *pronunciamento* di Talavera inizia la guerra carlista, tra i sostenitori di Carlos María Isidro di Borbone, fratello del monarca escluso dal diritto di successione, e quelli a favore dell’ascesa al trono d’Isabella II. La guerra, che durerà fino al 1839, finisce con la sconfitta dei carlisti, difensori del tradizionalismo politico e religioso, ad opera dei liberali.

experimentaría en el frenesí de su loca pasión”²⁷. Ma allo stesso tempo testimonia, assieme ad altri autori di drammi, come Juan Hartzenbusch (*Los amantes de Teruel*), Joaquín Francisco Pacheco (*Los Infantes de Lara*), José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*), la definitiva assimilazione nella letteratura spagnola di quei temi –l’amore passionale, il rimorso, il crimine, le relazioni incestuose, il suicidio, la vendetta, la congiura- che connotano le vicende dell’individuo romantico, inevitabilmente destinato al fallimento²⁸. Infatti, nonostante la battaglia per rompere le convenzioni sociali che vogliono Elvira, la donna amata da Macías, legata a Fernán Pérez de Vellido, grazie alle abili manovre politiche del *maestre de Calatrava*, Don Enrique de Villena, i due protagonisti del dramma sono costretti a subire il proprio fatale destino.

L’esaltazione del sentimento, delle infinite potenzialità dell’individuo, del suo diritto alla libertà, che costituisce la base di tutte le lotte politiche, civili e personali degli intellettuali romantici, si scontra troppo spesso con l’atmosfera stagnante dei regimi repressivi, con i limiti di una “società stanca e attardata, tra penurie materiali e spirituali”²⁹, sempre più chiusa nell’egoismo borghese, nella falsa morale del successo e del facile profitto. Chi, come Larra, si ferma a riflettere sulle contraddizioni di una simile realtà e sulle difficoltà che è chiamato ad affrontare, conclude che la società è malata, “pervierte al individuo, torciendo su natural”³⁰, e per questo va combattuta (è ciò che sostiene Espronceda ne *El diablo mundo*). Altrimenti, di fronte alla constatazione della propria fragilità e dell’impossibilità d’incidere concretamente nella vita e nella storia, l’intellettuale romantico non vede altra via d’uscita se non quella della rinuncia a lottare. Egli si rifugia in un mondo ideale, guarda al passato nel tentativo di ritrovare la propria identità e quella della patria; oppure, compiendo un gesto estremo, come quello del suicidio, denuncia agli occhi del mondo intero la propria delusione, la disperazione e la rabbia nei confronti di un sistema che schiaccia i diritti fondamentali di tutti i cittadini. “La vida para el romántico no vale por sí misma, [...] se presenta como un cúmulo de tristezas, de dolores y desgracias sin cuento, por más que en la juventud se sueña amor, riqueza o fama: una profunda melancolía acompaña todos los momentos del hombre sobre la tierra. Por eso se la estima en poco, como el “pirata” de Espronceda; por eso no cuesta eliminarla: el suicidio [...] es una solución fácil y justificada.”³¹ Ce lo conferma il colpo di pistola con il quale Larra, appena ventottenne, si toglie la vita il 13 febbraio 1837, mettendo fine a un’esistenza vissuta tra le ristrettezze economiche, nonostante l’appartenenza ad una famiglia borghese agiata e la fervida attività di critico letterario e di collaboratore dei maggiori giornali, traumatizzata dal fallimento di un matrimonio e caratterizzata dalla continua oscillazione tra la passione politica e quella per l’amante Dolores Armijo. Nonostante le frequenti delusioni, questo scrittore, rifiutando di adeguarsi a una società in continua evoluzione, ma che ha perso di vista i veri valori ideali, protesa com’è soltanto ai beni materiali, si fa promotore di un nuovo concetto d’intellettuale, il cui compito principale è quello di scuotere le coscienze e svegliarle dal proprio letargo³². Egli parla loro soprattutto attraverso le pagine del suo primo giornale *El Duende Satírico del día*, utilizzando come forma letteraria l’*artículo de costumbre*, che gli offre la possibilità di osservare e criticare la realtà del proprio paese. È poi la volta degli articoli contro i carlisti, pubblicati su *La revista española*, sotto lo pseudonimo di *Fígaro* e de *El Pobrecito Hablador*. “Larra porta in

27 Mariano José de Larra, “Dos Palabras”, prologo a *Macías. Drama histórico en cuatro actos y en verso*, Edición e introducción de Luis Lorenzo-Rivero y George P. Mansour. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1990, p. 70.

28 Cfr. David Thatcher Gies, *op. cit.*, pp. 141-142.

29 Pier Luigi Crovetto, *op. cit.*, p. 67.

30 Ricardo Navas Ruiz, *op. cit.*, p. 30.

31 *Ibidem*, p. 28.

32 Cfr. Claude Poullain, “Romanticismo de acción y romanticismo de evasión”, in David Thatcher Gies, *op. cit.*, pp. 339-370.

ogni giudizio politico un punto di vista europeo, consapevolmente borghese e apertamente progressista; ma i suoi articoli politici divengono col passare dei mesi sempre più amari, espressione cioè della malinconia del democratico spagnolo che vede in quegli anni nascere e morire molte speranze.”³³ Anche nel suo viaggiare da una città all’altra -Lisbona, Londra, Parigi- nel 1835, dopo l’ennesima delusione procuratagli dalla rottura della relazione con Dolores, si può intravedere il sintomo di quell’inquietudine romantica, conosciuta col nome di *fastidio universal*, che accomuna molti scrittori. È quell’atteggiamento pessimistico che spiega le due affermazioni contraddittorie di Gustavo Adolfo Bécquer, nella *Carta III*: “Yo hubiera querido ser un rayo de la guerra, haber influido poderosamente en los destinos de mi país, haber dejado en sus leyes y sus costumbres la profunda huella de mi paso; que mi nombre resonase unido, y como personificándola, a alguna de sus grandes revoluciones, y luego, [...] caer en un combate, [...] para ser conducido [...] a encontrar la paz del sepulcro en el fondo de uno de esos claustros santos donde vive el eterno silencio [...]”³⁴; “hoy por hoy, todo lo que ambiciono: ser una comparsa en la inmensa comedia de la Humanidad y, concluido mi papel de hacer bulto, meterme entre bastidores sin que me silben ni me aplaudan, sin que nadie se aperciba siquiera de mi salida.”³⁵

Quando Larra muore, Gustavo Adolfo Bécquer ha appena un anno e ne dovranno trascorrere ancora molti, prima che gli “extravagantes hijos”³⁶ della sua fantasia si trasformino nelle *Rimas*, nelle *Leyendas* o nella lettere inviate dal Monastero di Veruela al giornale *El Contemporáneo*. Altri scrittori, nel frattempo, lasceranno la loro impronta nella letteratura spagnola dell’Ottocento. La figura di José de Espronceda (1808-1842) è quella che probabilmente più s’avvicina allo scrittore e poeta sivigliano. Li accomuna non solo l’origine andalusa, la giovane età alla quale si spengono, ma anche l’intrecciarsi nelle loro esistenze di leggenda e realtà. Ma Espronceda, a differenza di Bécquer, è laico, proviene da una famiglia agiata, viene educato a Madrid, nella scuola di Alberto Lista, dalla quale gli deriva una formazione neoclassica e liberale. Inoltre, la sua vita è legata ad avvenimenti drammatici: l’esecuzione per impiccagione di Riego, il ritorno di Fernando VII e dell’assolutismo, il clima calomardino, per sfuggire ai quali, nel 1827, decide di andare volontariamente in esilio. Come Larra, conosce le grandi capitali europee, Londra e Parigi, ed entra in contatto con i suoi contemporanei inglesi e francesi, sperimentando “un nuovo e più convincente modo di essere liberale, non conformista e ribelle: quello byroniano, fatto di arroganza disperazione e scetticismo.”³⁷ S’innamora e rapisce Teresa, di tre anni più giovane e sposata, e quando torna con lei in Spagna, nel 1833, la loro relazione inizia a farsi burrascosa e così lo scrittore, che si scontra di nuovo con il potere, viene arrestato e confinato. Egli si dedica, però, con passione alle attività del circolo letterario *El Parnasillo*, stringe amicizia con Larra, con il quale lo accomuna l’impegno politico e civile, collabora alle riviste romantiche, tra le quali *El Artista*, e scrive il romanzo storico *Sancho Saldaña o El Castellano de Cuellar* (1834). Questa vita attiva, ma costantemente sotto il segno dell’insofferenza, culminerà nella ribellione, alla quale daranno voce *El estudiante de Salamanca* e *El diablo mundo*.

È l’anno della *desamortización* di Mendizábal e della nascita del mondo industriale, che gettano un velo di forte pessimismo su tutti quelli che, come Larra ed Espronceda, hanno nutrito fino a questo momento forti speranze per la realizzazione dei propri progetti di riforma. Messo di fronte alle contraddizioni del proprio tempo, Espronceda cerca disperatamente di trovare un

33 Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 290.

34 Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda*, Edición, introducción y notas de Darío Villanueva, Madrid, Clásicos Castalia, 1993, p. 129.

35 *Ibidem*, p. 133.

36 Gustavo Adolfo Bécquer, “Introducción sinfónica”, *Rimas*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 11.

37 Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 303.

nuovo veicolo letterario alla propria protesta, ricerca che caratterizza tutta la sua breve vita e che inizia con la pubblicazione, nel 1840, della raccolta intitolata *Poesías*. In essa Espronceda si propone di rompere le convenzioni sociali, d'attaccare la società, causa di ingiustizie, e persino la religione, mettendo al centro di tutta la raccolta il tema della ribellione: la libertà è per il poeta l'unico vero Dio. Ma in questi componimenti vi è anche il tono della disillusione, il senso di turbamento per la perdita di qualcosa che era ritenuto eterno, l'idea che la vita non significhi altro, se non "sopravvivere alla propria delusione"³⁸.

Tra il 1836 e il 1837, Espronceda dà alle stampe il *cuento fantástico* *El estudiante de Salamanca*, del quale sono protagonisti Don Félix de Montemar, anticipatore del diabolico Don Juan zorrillesco, ribelle, fiero, cinico, irrispettoso della religione, che confida soltanto nella propria spada e nel proprio coraggio; ed Elvira, che incarna lo stereotipo della fanciulla sedotta ed abbandonata, che impazzisce e muore per amore. Questa è la trama spicciola della prima parte del *cuento*, che si compone di altre tre parti. Ma la vicenda del resuscitato personaggio di Tirso de Molina, non è solo un'elaborazione del mito del libertino; riflette tutta una concezione romantica del mondo³⁹. Infatti, una notte, dopo la morte di Elvira e l'uccisione del fratello di lei per mano del protagonista, Don Félix incontra, con un certo stupore misto a paura e curiosità, il fantasma di una figura femminile di cui ignora l'identità. Seguendo il proprio istinto di seduttore, comincia a seguire la fanciulla, a desiderare di conquistarla. Ma poi la curiosità di scoprire chi si nasconde dietro a quest'ombra silenziosa prende il sopravvento e diventa un'ossessione. Don Félix si lancia furiosamente in una disperata ricerca della verità: chi è quest'essere misterioso? È forse una creatura divina oppure dietro di lei si cela il segreto della vita. A costo della vita stessa, egli vuole scoprirlo. Ma non troverà che la morte al termine della sua affannosa corsa.

L'ostinazione di questo personaggio è la stessa del romantico, il quale è spinto dall'ansia di trovare nel mondo reale ciò che sogna nel proprio mondo interiore: l'amore, la gloria, la fama. Mano a mano che si avvicina alla realtà, al termine della propria ricerca, egli non può che constatare la vanità delle proprie speranze, delle proprie illusioni.⁴⁰ Il contrasto tra mondo ideale e mondo reale per Espronceda, come per i romantici in generale, è insanabile. È difficile mascherarlo, impossibile fuggirlo; ciascun poeta, ciascuno scrittore cerca a modo suo di trovarvi un rimedio: quello di Espronceda è la ribellione, il grido disperato di chi non può che constatare di essere nato per soffrire e si trova irrimediabilmente solo ad affrontare lo scorrere inesorabile del tempo, che cancella illusioni e speranze; un Dio che pare inesistente; un mondo indifferente, un *diablo mundo*, dominato dall'ipocrisia, dall'egoismo, dalla cupidigia e capace di pervertire anche un sentimento puro come l'amore.⁴¹

Se nel personaggio di Don Félix Espronceda dipinge l'uomo "animato da un vitalismo esistenziale che lo spinge a inseguire il fantasma dell'amore, [...] l'essere ansioso di scoprire la realtà misteriosa in cui vive [...]"⁴², ma destinato a risolvere la propria affannosa ricerca con

38 Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 304.

39 Cfr. Pedro Salinas, "Espronceda. La rebelión contra la realidad", in Francisco Rico, *op. cit.*, vol. V, p. 148-153.

40 Così esclamerà Bécquer: "mujeres..., gloria..., felicidad..., mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ello, ¿para qué?, ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna." (Gustavo Adolfo Bécquer, "El rayo de luna", *Leyendas*, Introducción, notas y edición de Pascual Izquierdo, Madrid, Cátedra, 1992, 9° ed., p. 246).

41 Cfr. Robert Marrast, "El diablo mundo en el romanticismo español", in Francisco Rico, *op. cit.*, vol. V, p. 169.

42 Ermanno Caldera, "La narrativa in verso e in prosa", *Storia della civiltà letteraria spagnola. Dal Settecento ai giorni nostri*, diretta da Franco Merigalli, Torino, UTET, 1991, vol. II, p. 760. Anche Manrique, protagonista della *leyenda* becqueriana *El rayo de luna*, spinto da un'ansia febbrile di raggiungere

l'approdare al nulla (Don Félix, infatti, trova la morte tra le braccia della donna inseguita durante il suo viaggio fantastico), nell'opera rimasta incompiuta, *El diablo mundo*, il poeta affida ad un vecchio, ringiovanito nel corpo e nell'anima, il compito di rappresentare la tragicità del destino umano in una società degradata, lo scontro tra l'innocenza e la crudeltà della realtà. Trasportando questo novello Adamo, puro di cuore ed esuberante come vuole la sua seconda giovane età, da un luogo all'altro, da un'esperienza all'altra, Espronceda gli fa sperimentare immediatamente l'incomprensione e la condanna della società, che, accusatolo di creare scompiglio tra la gente a causa della propria nudità e della propria ingenuità, lo fa incarcerare. Egli apprenderà in carcere, da un certo zio Luca, un'amara filosofia che vuole l'uomo vittima della società in cui è nato ed alla quale dovrà adattarsi per riuscire a sopravvivere⁴³. Tra le braccia di Salada, figlia dello zio Luca, conoscerà anche l'amore, ma una volta riconquistata la libertà grazie a lei, Adamo vedrà con i propri occhi qual è la realtà con cui l'uomo è costretto a confrontarsi quotidianamente. Infatti, una notte, dopo essere giunto fino ai bassifondi di Madrid, dove imperano la miseria e il degrado morale, non solo della povera gente, ma anche degli ecclesiastici, Adamo partecipa ad un furto. Durante la fuga finisce in un postribolo. Qui, in un frastuono di musica, canti e grida, gli si offre per la prima volta il grottesco spettacolo della morte⁴⁴: una vecchia, padrona del postribolo, piange sul cadavere della giovane figlia. La morte segna, dunque, la limitatezza umana e costituisce l'ineluttabile certezza della perdita di tutte quelle illusioni, quelle speranze, quegli ideali di cui si nutre la nostra giovinezza e di cui il vecchio, figura centrale del canto I, si lamenta. Tutto ciò è frutto della concezione pessimistica dell'esistenza, che caratterizza molti romantici, tra i quali si potrebbe ad esempio citare Leopardi, non a caso accostato dai critici a Espronceda⁴⁵. Una concezione che è la naturale logica conseguenza degli sconvolgimenti politici e sociali verificatisi durante il secolo XIX, che non trovano alcuna giustificazione per chi non nutre una fede cieca in un universo generato da un'insindacabile volontà superiore (come il Duque de Rivas o Zorrilla in Spagna, ma possiamo pensare anche al Manzoni in Italia).

L'atmosfera d'inquietudine che domina questo periodo controverso, in cui l'uomo deve continuamente confrontarsi e spesso scontrarsi con la realtà che lo circonda, come si evince dalla lettura di opere popolate da personaggi in eterna lotta contro l'intero cosmo, è ancor più evidente nell'angosciante solitudine in cui si trova il poeta che vede fallire la propria missione, quella cioè di denunciare i mali della società e di tentare di cambiarlo. Nonostante tutto, Espronceda, ad esempio, non mette mano alla pistola per porre fine al proprio *desasosiego*. In un disperato tentativo di ergersi al di sopra della indifferente "inmensa baraja humana" che vaga in questo *diablo mundo*, egli innalza se stesso alle sfere del divino per essere un "ser que sin más ley que su conciencia quiere desvelar el misterio del mundo, sólo por Dios conocido."⁴⁶

l'oggetto del proprio desiderio, che gli fa perdere la ragione e, di conseguenza, la capacità di distinguere tra la realtà e la propria immaginazione, scopre d'aver inseguito una chimera: la misteriosa figura femminile che crede d'aver visto muoversi leggiadra nell'oscurità della notte, non è che un semplice raggio di luna. A questa triste scoperta segue l'inevitabile amara constatazione della vanità delle cose umane e dell'esistenza stessa, un atteggiamento che, a differenza di quello assunto da Espronceda di fronte alla situazione del suo tempo, si caratterizza come un ripiegamento dell'autore su se stesso, più che una vera e propria riflessione dalla quale sarebbe potuto scaturire, anche in Bécquer, il senso dell'impegno sociale e politico.

43 Cfr. Vicente Lloréns, *El romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1989, 2° ed., p. 507.

44 Espronceda aveva già affrontato i temi della prostituzione e della "vita come lacerazione e disincanto" (Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 306) nella poesia *A Jarifa en una orgía*. Del resto, come è stato detto, il poeta stesso durante la sua breve vita sperimenta personalmente esperienze dolorose come l'esilio, la tormentata relazione amorosa con Teresa, la delusione per la situazione politica del proprio paese.

45 Cfr. Edgar Allison Peers, *op. cit.*, vol. II, pp. 468-469 e Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 308.

46 Vicente Lloréns, *El romanticismo español*, cit., p. 515.

Tuttavia, non è che una voce confusa in mezzo a tante altre, destinata a constatare la caduta di ogni valore e a lamentare invano il proprio dolore e quello dell'universo intero.

All'età di trentaquattro anni il poeta scompare prematuramente. L'anno successivo alla sua morte, la caduta di Espartero, autore del *golpe* che avrebbe potuto dare alla Spagna un volto progressista, segna l'inizio di una nuova epoca, "caratterizzata dalla mediocrità e dal conformismo"⁴⁷. Con essa i critici sono soliti far coincidere l'apertura della cosiddetta fase tardo-romantica, protagonista della quale è lo scrittore vallisoletano José Zorrilla.

Meglio conosciuto come l'autore del celeberrimo *Don Juan Tenorio* (1844), Zorrilla entra a far parte dello scenario letterario spagnolo già nel 1838⁴⁸, con la pubblicazione delle *Leyendas*, rievocazione in chiave storico-religiosa di argomenti estremamente vari, di fantasia o tratti dalla tradizione spagnola, alle quali fanno seguito, nel 1840, i *Cantos del trovador*. In queste prime opere, lo scrittore dà prova di conoscere e saper rielaborare liberamente un po' tutto il repertorio romantico convenzionale: dai personaggi dall'identità sconosciuta, ai castelli misteriosi, alle dame innamorate, agli interventi di creature soprannaturali. Tra il 1840 e il 1842, lo scrittore dà alle scene *El zapatero y el rey*, composto di due parti e incentrato sulla figura del sovrano Pedro il Crudele. Ma è nel 1844 che ottiene definitivamente il successo, ribadito qualche anno dopo dal dramma intitolato *Traidor, incofeso y mártir*. La fama di Zorrilla è, infatti, indissolubilmente legata alla figura del libertino sivigliano, protagonista di un'opera che diventa quasi l'emblema, accanto al *Don Álvaro*, del *Romanticismo* spagnolo e la punta di diamante del filone pseudo-storico⁴⁹ inaugurato da Larra con *Macías*, nel quale in seguito si erano felicemente inseriti *Los amantes de Teruel* di Hartzenbusch e *El trovador* di García Gutiérrez.

Don Juan Tenorio, *drama religioso-fantástico*, costituito da due parti (la prima divisa in quattro atti, la seconda in tre), è la *refundición* del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina e de *El Convidado de piedra* di Antonio de Zamora, nella quale Zorrilla fonde abilmente la propria creatività⁵⁰ e molte delle tematiche suggerite dalla sensibilità contemporanea, riscontrabili anche in altre opere⁵¹: l'amore passionale, il *plazo*, il sangue, un tocco di esotismo, l'ossessionante incalzare del tempo scandito dai rintocchi delle ore, l'angoscia esistenziale ("¿Conque hay otra

47 Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 310.

48 Ma la sua prima apparizione risale all'anno della morte di Larra, per il cui funerale Zorrilla aveva composto e poi declamato un'ode funebre.

49 La manipolazione degli avvenimenti storici, spesso attraverso l'inserimento di elementi puramente fantasiosi, operata dai drammaturghi si giustifica nel seguente modo: "Al passato si guardò [...] con l'intenzione di scorgervi la conferma di quel complesso di virtù, sentimenti, ideali che si definì col nome di *casticismo*. Per questo alla storia si preferì la tradizione, ossia una specie di storia sotterranea, più intima e meno ufficiale [...]. È chiaro che in questa prospettiva si confondono realtà e immaginazione, avvenimenti storici e racconti popolari, in un miscuglio il cui sbocco non può essere altro che la fiaba." (Ermanno Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974, p. 109). La stessa cosa afferma Edgar Allison Peers: "Todo autor romántico tratava temas medievales en forma narrativa y dramática, a veces presentando versiones más o menos fieles de la historia o de la leyenda y otras mezclando la historia con la ficción, esforzándose por encontrar temas nuevos en la forma o en la apariencia" (*op. cit.*, vol. II, p. 428).

50 "Zorrilla hace una transformación afortunada del viejo tema de Don Juan; resume en el relato de sus andanzas todo su repertorio de seducciones y desafíos; le da el paralelismo de Don Luis Mejía; desdobra en Doña Ana y Doña Inés una figura única y hace intervenir la apuesta como motor de las nuevas seducciones; humaniza la cena con el comendador y, sobre todo, introduce el amor y, con él, la quiebra del donjuanismo en cuanto tal". (*Diccionario de Literatura Española*, cit., p. 955).

51 Basta leggere, ad esempio, *La conjuración de Venecia*, *El trovador*, *Don Álvaro*, *Doña María de Molina*, *Don Fernando el Emplazado*, *El Rey Monje* (cfr. Ermanno Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, cit., pp. 215-218).

vida más / y otro mundo que el de aquí?”⁵²), il satanismo. La scelta di un simile tema appartenente alla letteratura del *Siglo de Oro* non è casuale: Zorrilla, “es el recreador por excelencia de la leyenda y tragedia española y el dramaturgo por excelencia del patriotismo [...]”; casi todos sus poemas y dramas narrativos tienen ambiente español”⁵³. Egli diviene pertanto l’interprete di un *Romanticismo* di stampo tradizionalista e nazionalista, con le implicazioni politiche che tra l’altro ne derivano⁵⁴.

Molto dinamica nella prima parte, più lenta nella seconda, in sintonia con lo stato d’animo del protagonista che medita su propri trascorsi, l’azione nel *Don Juan Tenorio* si svolge un po’ inverosimilmente in una sola notte, a Siviglia, nel 1545, con un intervallo tra i primi quattro atti e i restanti tre di cinque anni. A ciascun atto, inoltre, è assegnato un titolo che non solo ne anticipa e riassume sinteticamente l’argomento, ma costituisce una sorta di tappa di un percorso esistenziale che il protagonista dovrà intraprendere: *Libertinaje y escándalo* (parte I, atto I), *Destreza* (atto II), *Profanación* (atto III), *El Diablo a las puertas del Cielo* (atto IV), *La sombra de Doña Inés* (parte II, atto I), *La estatua de Don Gonzalo* (atto II), *Misericordia de Dios, y apoteosis del Amor* (atto III). Il dramma, perciò, non segna solamente la degna conclusione di un ciclo letterario, come alcuni critici affermano⁵⁵, ma si colloca all’interno di un preciso disegno dall’intento didattico moraleggiante, quello cioè di far trionfare l’infinita misericordia di Dio. L’unico vero sentiero che l’essere umano deve percorrere -sembra volerci dire l’autore- non è quello della protesta e della ribellione, sul quale si era incamminato Espronceda, o della rassegnazione e della rinuncia, che aveva condotto Larra al suicidio; bensì quello della fede. Zorrilla, quindi, proietta il mito del libertino in una prospettiva nuova: se il modello tirsiano è il “drama de la presunción e impenitencia final”, l’opera di Zorrilla è il dramma della “misericordia, de la salvación, no por obras ni méritos personales, sino por el poder educador y redentor del amor.”⁵⁶ Dunque, secondo l’autore, anche un’esistenza dissoluta come quella di Don Juan può essere redenta in extremis affidandosi al “Dios de la clemencia”⁵⁷. Una soluzione non condivisa però unanimemente dai contemporanei dello scrittore, molti dei quali attaccarono il dramma per l’eccessiva facilità con la quale la fede opera il miracolo della conversione in un personaggio ritratto come la massima espressione del male⁵⁸. Ma il grande successo che il dramma riscuote ancora oggi, a distanza di più di un secolo, è probabilmente dovuto, come sostiene José Ortega y Gasset⁵⁹, proprio al lieto fine con il quale si conclude la vicenda del *burlador*.

Com’è noto, il dramma ha inizio a causa di una *apuesta* tra Don Juan Tenorio e Don Luis Mejía, i quali, a distanza di un anno, s’incontrano nell’*hostería del Laurel* gestita dall’italiano Cristóforo Buttarelli, per rendere conto l’uno all’altro delle proprie *hazañas*:

52 José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Edición de Aniano Peña, Madrid, Cátedra, 1994, vv.3684-3685, p. 221.

53 Edgar Allison Peers, *op. cit.*, vol. II, p. 414.

54 Lo stesso Zorrilla, nell’opera intitolata *Recuerdos del tiempo viejo*, definì la propria poesia come “la expresión del carácter nacional y de las patrias tradiciones” (cfr. anche Jean-Louis Picoche, “¿Existe el romanticismo español?”, in David Thatcher Gies, *op. cit.*, pp. 293-297).

55 Cfr. Edgar Allison Peers, *op. cit.*, vol. II, p. 282 e Vicente Lloréns, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia, 1979, p. 426.

56 Aniano Peña, “Introducción”, in José Zorrilla, *op. cit.*, p. 48.

57 José Zorrilla, *op. cit.*, v.3814, p. 226.

58 Nell’introduzione alla sua edizione del *Don Juan Tenorio*, Aniano Peña (*op. cit.*, nota n°. 66 a piè di pagina 56 e sg.) riporta i giudizi critici negativi, espressi sui quotidiani *El Laberinto* e *La Censura* dopo la prima rappresentazione dell’opera e raccolti da Narciso Alonso Cortés in *Zorrilla, su vida y sus obras* (Valladolid, Imp. Castellana, 1933, pp. 412-417).

59 Cfr. José Ortega y Gasset, “La estrangulación de Don Juan”, *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, vol. V, p. 246.

“y vinimos a apostar
quién de ambos sabría obrar
peor, con mejor fortuna,
en el término de un año;
juntándonos aquí hoy
a probarlo.”⁶⁰

Questa scommessa, “futile e peccaminosa causa dell’azione”⁶¹, innesca una successione di *plazos* che trascinano il protagonista in una vorticoso serie di peripezie, scandite dalla costante, aggressiva, incalzante presenza di un tempo inesorabilmente limitato da una scadenza. Questo “monstruo de liviandad”⁶² reietto dal proprio dal padre, che sfida l’ira divina mettendo in gioco perfino la propria vita (atto I, scena XII) per aggiungere un nome in più, quello della promessa sposa dell’antagonista Don Luis, alla già lunga lista di conquiste amorose, non subisce però la condanna del Cielo alla dannazione eterna, come ci aspetteremmo dopo aver letto l’opera di Tirso. L’incontro con Doña Inés, emblema dell’amore purissimo, segna infatti la prima tappa della conversione del libertino, il quale da essere superbo, chiuso nella propria solitudine, diabolico, spaventoso fino all’assurdo per la totale negatività di valori di cui si fa portatore, si trasforma lentamente in un uomo che impazzisce d’amore erompendo in esclamazioni dal tono veemente ed appassionato:

“[...] mi cerebro enloquece
y se arde mi corazón”; [...]
“o arráncame el corazón
o ámame, porque te adoro”⁶³.

All’autore, dunque, importa sottolineare il potere salvifico dell’amore che solo una creatura umile e angelica come Doña Inés è in grado di risvegliare anche in un “corazón traidor”⁶⁴ e malvagio come quello di Don Juan. Ad essa è così affidato il ruolo che una volta era appartenuto alla Beatrice dantesca, quello di mediatrice tra il peccatore e Dio. Attraverso l’inserimento di questa figura nel dramma, perciò, Zorrilla offre al suo eroe la possibilità di riscattarsi percorrendo il cammino della redenzione e della salvezza. Allora, affascinato e quasi stordito dalla bellezza e dalla virtù di questa “hermosa flor”⁶⁵ che fa divampare in lui il fuoco dell’amore (“Empezó por una apuesta, / siguió por un devaneo, / engendró luego un deseo, / y hoy me quema el corazón.”⁶⁶), Don Juan è pronto a gettarsi in ginocchio ai piedi di Don Gonzalo, padre di lei, e disposto a sottomettersi alla sua autorità:

“[...] yo idolatro a doña Inés,
persuadido de que el cielo
nos la quiso conceder
para enderezar mis pasos
por el sendero del bien.
[...] Su amor me torna en otro hombre
[...] ella puede hacer un ángel
de quien un demonio fue.

60 José Zorrilla, *op. cit.*, vv.430-434, pp. 98-99.

61 Ermanno Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, cit., p. 219.

62 José Zorrilla, *op. cit.*, v.249, p. 91.

63 *Ibidem.*, vv. 2230-2231, p. 165 e vv. 2258-2259, p. 166.

64 José Zorrilla, *op. cit.*, v. 2220, p. 165.

65 *Ibidem.*, v.1318, p. 131.

66 *Ibidem.*, vv.1310-1313, p. 131.

[...] Yo seré esclavo de tu hija [...].”⁶⁷.

Ma le porte del Cielo, così spesso sfidato e sbeffeggiato da Don Juan, sembrano chiudersi davanti a lui e ricacciarlo nell’inferno dal quale è stato partorito:

“Llamé al cielo y no me oyó,
y pues sus puertas me cierra,
de mis pasos en la tierra
responda el cielo, y no yo.”⁶⁸

L’azione precipita vertiginosamente con l’uccisione di Don Gonzalo, logica conclusione di una prima parte costruita tutta sul movimento e sul colpo di scena, come in una commedia di cappa e spada: dall’apparizione di Don Juan travestito, alla descrizione delle sue iperboliche imprese, all’assalto al convento dove si trova Doña Inés, al suo rapimento, alla fuga di Don Juan. Ma il ritmo altalenante con il quale si avvicendano i vari episodi del dramma non è dovuto soltanto alla struttura sulla quale l’opera si regge, bensì alla personalità oscillante ed ambigua del protagonista, ora proteso verso l’amore per Inés che gli ispira sicurezza, pace, tranquillità, ora nuovamente fagocitato dalla propria condotta turbolenta e ricacciato in un’esistenza costellata di crimini che sembrano destinati a ripetersi all’infinito. Inizia quindi la seconda parte del dramma e il sipario si apre sul pantheon della famiglia Tenorio. La didascalia descrive un ambiente sul quale grava tutto il peso delle azioni commesse dal protagonista. La scenografia che fa da sfondo all’apparizione di Don Juan sul palcoscenico per l’ultima scommessa nella quale è in gioco la propria salvezza o la perdizione eterna, è costruita secondo l’archetipo romantico: un cimitero nel quale, tra salici piangenti, cipressi dalle cime dritte verso il cielo, lapidi e loculi sullo sfondo, si trovano in primo piano i sepolcri e le statue di Doña Inés, in piedi al centro, di Don Gonzalo de Ulloa e Don Luis, in ginocchio ai lati e, infine, la tomba e la statua di Don Diego Tenorio. Sono trascorsi cinque anni. Don Juan fa ritorno a Siviglia e lo vediamo entrare nel cimitero, ancora una volta nascondendo la propria identità sotto un travestimento. Lo udiamo parlare con lo scultore che ha appena terminato di plasmare con le proprie mani il marmo in cui sono scolpite le effigi dei quattro defunti (atto I, scena II). Il monologo che segue dà inizio alla definitiva e interiormente combattuta trasformazione di Don Juan da essere luciferino in penitente. Tenorio piange sulla tomba di Doña Inés, morta di dolore dopo essere stata sedotta e abbandonata dall’assassino di suo padre; invoca la sua anima perché essa interceda presso quel Dio al quale durante la sua vita egli ha sempre voltato le spalle e, come in preda al delirio, vede levarsi dalla sua sepoltura lo spirito della defunta che gli parla:

“Yo a Dios mi alma ofrecí
en precio de tu alma impura,
y Dios [...]
me dijo: “Espera a don Juan
en tu misma sepultura.
Y pues quieres ser tan fiel
a un amor de Satanás,
con don Juan te salvarás,
o te perderás con él.”⁶⁹

67 *Ibidem*, vv.2495-2516, p. 175.

68 *Ibidem*, vv.2620-2623, p. 179.

69 *José Zorrilla, op. cit.*, , vv.2998-3007, pp. 194-195.

L'amore che ha trascinato Doña Inés alla tomba trascende i limiti dell'esistenza umana. È una forza in grado di vincere ogni ostacolo, anche quello della morte, ed è la sola via attraverso la quale il Creatore, nella sua infinita misericordia, può perdonare e salvare anche un demonio come Don Juan. Resta ormai poco tempo però a quest'anima perduta che "va cruzando el desierto de la vida / cual hoja seca que arrebatada el viento"⁷⁰, ignorando l'esistenza di un Aldilà nel quale ogni essere umano è sottoposto all'inappellabile giudizio divino. L'ultimo granello di sabbia nella clessidra dell'esistenza sta per cadere. Il *plazo* finale sta per compiersi. Don Juan, sospeso tra la vita e la morte nella scena del macabro banchetto con la statua parlante del *comendador*, si dibatte in una serie di interrogativi senza trovarvi risposta. Sente l'incalzare della fine e allora spariscono improvvisamente la sfrontatezza e l'atteggiamento beffardo ed esibizionistico che hanno fino a questo momento caratterizzato tutta la sua vita, lasciando il posto alla disperazione per l'approssimarsi di quell'altra vita alla quale egli non ha mai voluto credere (vv. 3684-3699). Ma indugiare ancora significherebbe perdersi per sempre condannando così al fuoco della dannazione eterna anche l'anima di Inés, che sta espiando in Purgatorio la colpa di aver continuato ad amare Don Juan anche dopo la propria morte. Ed è in punto di morte che Tenorio, tendendo una mano verso il cielo, pronuncia finalmente la propria confessione:

"yo, Santo Dios, creo en Ti:
si es mi maldad inaudita,
tu piedad es infinita... ¡Señor, ten piedad de mí!"⁷¹.

Egli così non subisce il destino che era stato riservato al *burlador* di Tirso⁷², ma si salva "al pie de la sepultura."⁷³

La produzione di Zorrilla naturalmente non è limitata al *Don Juan Tenorio* ed alle altre opere citate; abbraccia gran parte della sua irrequieta esistenza, segnata da contrasti con il padre che lo voleva avvocato e negli ultimi tempi, come spesso accade a molti letterati dell'epoca, vissuta nelle ristrettezze economiche. La sua ultima opera di un certo spessore è il poema autobiografico *Cuentos de un loco* (1853) con la quale si chiude il capitolo della sua fervida attività letteraria e si apre una fase nella quale la figura di questo scrittore fedele al potere e ai valori tradizionali inizia a percorrere il viale del tramonto. Alcuni anni prima della sua morte però, Zorrilla verrà proclamato poeta ufficiale della Spagna ed incoronato a Granada, durante una cerimonia in suo onore.

Dopo la morte di Zorrilla, il teatro inizia a percorrere la via di una lenta evoluzione che lo porterà alla sperimentazione di formule nuove: il dramma storico romantico, ad esempio, cede il passo al dramma a tesi, alla commedia orientata verso l'analisi psicologica o il *sainete*. Nasce la *alta comedia*, genere che porta sulle scene personaggi che conducono uno stile di vita borghese elevato e si muovono costantemente spinti dal desiderio di trovare un'identità sociale. L'opera capostipite del genere è *El hombre de mundo* di Ventura de la Vega (1807-1865), che esce nel 1845 ed è seguita qualche anno più tardi da *Un hombre de estado* di Adelardo López de Ayala (1828-1879) e da opere di altri cultori del genere, tra i quali Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), autore di *Un drama nuevo* (1867).

70 *Ibidem*, vv.3610-3611, p. 219.

71 José Zorrilla, *op. cit.*, vv.3766-3769, p. 224.

72 "Deja que llame quien me confiese y absuelva." -grida Don Juan a Don Gonzalo nella versione di Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla*, Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1992, v. 2855, p. 270) e per tutta risposta non ottiene che il castigo divino: la terra si apre sotto di lui inghiottendolo.

73 José Zorrilla, *op. cit.*, v. 3785, p. 225.

Le opere migliori del *Romanticismo* spagnolo nascono forse soprattutto nel teatro, ma c'è un altro genere letterario che inizia a dare buoni frutti proprio quando il movimento fa i suoi primi passi nella Penisola: la *novela*⁷⁴. Nel 1844, infatti, nasce dalla penna di Enrique Gil y Carrasco (1815-1846) quello che è considerato il capolavoro di una lunga serie di romanzi storici⁷⁵ inaugurata da *Ramiro Conde de Lucena* (1823) di Rafael Humara y Salamanca. Si tratta di *El Señor de Bembibre*. Scritto nel 1844 ed ambientato al tempo della lotta dei Templari per la sopravvivenza del loro ordine, questo romanzo è l'ennesima tragica storia di due innamorati, Álvaro Yáñez e Beatriz Ossorio, ostacolati dal padre di lei, che vuole darla in sposa al potente di turno, il conte di Lemus. Qualche anno prima, la scrittrice d'origine cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), altra degna cultrice di questo genere letterario e autrice di commedie e drammi di argomento storico e biblico (*Alfonso Munio*, *Saúl*, *Baltasar*), dava alle stampe *Sab* (1841), cui seguirà nel 1846, *Guatimotzín*. In queste opere la Avellaneda affronta temi sociali scottanti, come l'abolizione della schiavitù a Cuba, ed episodi drammatici della storia del Nuovo Continente quali la conquista del Messico.

La storia in questi romanzi comincia ad assumere sempre più la funzione di semplice pretesto per creare lo sfondo sul quale devono muoversi i personaggi o il contesto nel quale l'autore può inserire la propria ideologia, il proprio punto di vista sulla società a lui contemporanea. Nella seconda metà del secolo, infatti, alcuni scrittori spagnoli, stimolati dalla lezione dei costumbristi, nei quali spesso è presente un serio atteggiamento critico nei confronti della società del tempo⁷⁶ –lo si evince ad esempio da certi articoli di *costumbre* di Larra- e dall'entrata della Spagna nell'orbita della rivoluzione borghese, avvertono l'esigenza di osservare oggettivamente la realtà per riprodurla fedelmente, mettendo a nudo le problematiche sociali e della convivenza umana, e tentando a volte di inserire negli eventi narrati una tesi pedagogica. Il romanzo si distacca sempre di più dalla tendenza a narrare episodi leggendari o appartenenti alla storia e comincia a privilegiare una certa adesione alla realtà contemporanea, dando vita

74 Questo genere viene sperimentato in tutte le sue versioni: accanto alle *novelas históricas* di maggior successo e valore si scrivono, infatti, anche romanzi-documento, sorta di tentativo di denunciare i problemi sociali e politici del tempo (*El dos de mayo* di Juan de Ariza; *El patriarca del valle* (1846) di Patricio de la Escosura; *Misterios de las sectas secretas* (1847-1851) di José Mariano Riera; *Los guerrilleros* (1855) di Eugenio de Ochoa), romanzi autobiografici (*Voyleano* (1827) di Estanislao de Cosca Vayo; *De Villahermosa a China* (1858) di Nicomedes Pastor Díaz), *novelas populares de aventuras históricas*, sorta di sottoprodotto narrativo, pubblicate a puntate sui giornali o sulle riviste letterarie. Cfr. Ricardo Navas Ruiz, *op. cit.*, pp. 93-100.

75 Alcuni degli esuli spagnoli si avvicinarono al Romanticismo proprio scrivendo romanzi che traevano spunto dalla storia di Spagna. Telésforo Trueba y Cossío, ad esempio, in Inghilterra, tra il 1828 e il 1830, compose *Gómez Arias*, *The Castilian*, *The Romance of History*. *Spain*, *Salvador the Guerrilla*. Ramón López Soler, che, come sappiamo, fu uno dei primi a tentare di acclimatare il *Romanticismo* in terra spagnola attraverso la divulgazione delle opere di Walter Scott, scrisse *Los bandos de Castilla o El Caballero del Cisne*, nel 1830; Estanislao de Cosca Vayo *La Conquista de Valencia por el Cid*, l'anno seguente, e Patricio de la Escosura dette alle stampe *Ni rey ni roque* nel 1833. (Cfr. Ricardo Navas Ruiz, *op. cit.*, pp. 96-97). Questo genere letterario “fu in Spagna una delle forme del tradizionalismo romantico, uno dei modi cioè in cui si esprimeva il bisogno di trovare nel passato uno schema di valori, una possibilità di fuga verso spazi e tempi diversi. La storia quindi non veniva assunta come dramma concreto ma come quadro favoloso di avventure intricate e fantastiche, di passioni cupe destinate ad attrarre i lettori avidi di tali ingredienti” (Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 297).

76 Lo scrittore *costumbrista* si sente obbligato a descrivere un quadro quanto più oggettivo della realtà da lui osservata. Egli “quiere, en primer lugar, testimoniar el cambio de la sociedad: el presente se ofrece confuso, contradictorio, dividido entre usos modernos, extranjerizantes, que se imponen, y rancia tradición, que desaparece” (Ricardo Navas Ruiz, *op. cit.*, p. 101). I cultori del romanzo realista seguiranno questo stesso cammino.

così ad una nuova formula che avrà i suoi massimi rappresentanti in Pedro Antonio de Alarcón, José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán e che esordisce, “ancora tra persistenze romantiche e dogmatiche adesioni al tradizionalismo cattolico”⁷⁷, con il nome di Fernán Caballero, alias Cecilia Böhl de Faber (1796-1879). La fama della figlia del promotore della polemica calderoniana è affidata alla *novela de costumbre* **La gaviota** (1849) ed a **La familia de Alameda** (1856), gemme di una produzione varia e vasta che scaturisce da una concezione fortemente reazionaria della storia e della società⁷⁸, inquadrata quest’ultima in un rigido schema, nel quale al mondo corrotto vengono opposti gli umili, “depositari dei valori e dell’autentica tradizione della Spagna cristiana e monarchica”⁷⁹.

Sullo sfondo fin qui delineato, s’inserisce infine la figura di Gustavo Adolfo Bécquer. Orfano di padre all’età di cinque anni, alla morte del quale pochi anni dopo segue quella della madre, Gustavo, ancora diciottenne, abbandona la vita tranquilla della natale Siviglia per catapultarsi nella capitale, spinto dal desiderio di conquistare la gloria e la fama di grande poeta. Così, armato di belle speranze e di una manciata di versi scritti in collaborazione con gli amici Julio Nombela y Tabares (1836-1919) e Narciso Campillo y Correa (1835-1900), giunge a Madrid nel 1854, dove però conosce immediatamente il disinganno e le privazioni di una vita angusta, minata dalla malattia e dalla precarietà di un modesto lavoro come giornalista e censore di romanzi, che tuttavia riesce a garantirgli una relativa sicurezza economica. La sua attività di scrittore decolla a stento e solo quattro anni più tardi riesce a pubblicare alcune *entregas* della sua prima opera, la **Historia de los templos de España**, cui seguono la *leyenda* **El caudillo de las manos rojas** e la prima poesia “tu pupila es azul” (rima XIII)⁸⁰, con la quale s’inaugura anche in Spagna la “linea dell’intimismo romantico”⁸¹.

Nel giro di una decina di anni, nonostante le cattive condizioni di salute che frequentemente lo costringono ad abbandonare per alcuni periodi la vita pubblica e l’attività letteraria, pur in un’esigua produzione, Bécquer riesce a dare forma ad un “progetto inedito nella letteratura spagnola: la definizione di un impalpabile universo di cose animate, evocatrici. Di un mondo dai fondamenti precari, di asciutta sobrietà e di teso lirismo [...] che s’accredita come termine di passaggio tra Romanticismo, Machado e lirica della nuova Spagna.”⁸²

Bibliografia

ARGULLÓN RAFAEL, *La atracción del abismo. Itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Bruguera, 1983.

A.A.V.V., *Diccionario de Literatura Española*, dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1972, 4° ed., pp. 798-800.

-----, *Storia della civiltà letteraria spagnola. Dal Settecento ai giorni nostri, diretta da Franco Meregalli*, Torino, U.T.E.T., 1991, vol. II, pp. 759-839.

CALDERA ERMANNINO, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974.

-----, “La narrativa in verso e in prosa”, in A.A.V.V., *Storia della civiltà letteraria spagnola. Dal Settecento ai giorni nostri*, diretta da Franco Meregalli, Torino, U.T.E.T., 1991, vol. II, pp. 758-780.

77 Pier Luigi Crovetto, *op. cit.*, p. 69.

78 Cfr. Rafael Rodríguez Marín, *Realismo y naturalismo: la novela del siglo XIX*, Madrid, Anaya, 1991, pp. 11-13.

79 Mario Di Pinto – Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 301.

80 Cfr. Rica Brown, *op. cit.*, p. 391.

81 Mario Di Pinto - Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 314 e pp. 317-320.

82 Pier Luigi Crovetto, *op. cit.*, p. 68.

CASALDUERO JOAQUÍN, “El estudiante de Salamanca”, in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, vol. V, pp. 162-166.

CATTANEO MARIA TERESA, “Gli esordi del romanticismo in Ispagna e El Europeo”, *Tre studi sulla cultura spagnola*, Milano – Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1967, pp. 75-137.

CONDE GARGOLLO ENRIQUE, *El Romanticismo español y sus circunstancias*, Madrid, 1983.

CROVETTO PIER LUIGI, *Storia della letteratura spagnola*, Roma, Newton Compton Editori, Tascabili Economici Newton, 1° ed., 1995, pp. 63-72.

DEL RÍO ÁNGEL, “Tendencias actuales en el entendimiento del estudio del romanticismo español”, in David Thatcher Gies, *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 215-241.

-----, “Una historia del movimiento romántico en España”, *Revista Hispánica Moderna*, IX, 1943, pp. 209-222.

DÍAZ-PLAJA GUILLERMO, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, 2° ed.

DI PINTO MARIO – ROSSI ROSA, *La letteratura spagnola. Dal Settecento a oggi*, Firenze – Milano, Sansoni – Accademia, 1974, pp. 273-321.

FARINELLI ARTURO, *Il Romanticismo nel mondo latino*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1927, vol. I.

GARCÍA MERCADAL J., *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Biblioteca de Iniciación Cultural, 1943.

GARRIDO GALLARDO F., *Los orígenes del romanticismo español*, Barcelona, Labor, 1968.

LLORENS CASTILLO VICENTE, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Editorial Castalia, 1979, 3° ed.

-----, “La teoría romántica, de Böhl a Blanco, y el desengaño liberal”, in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, vol. V, pp. 40-48.

-----, *El romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1989, 2° ed.

MARRAST ROBERT, “El diablo mundo en el romanticismo español”, in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, vol. V, pp. 167-174.

MITTNER LADISLAO, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1991, vol. II, t. III, pp. 698-706; p. 769 e sg.

NAVAS RUIZ RICARDO, *El romanticismo español. Historia y crítica*, Madrid, Anaya, 1970.

NÚÑEZ DE ARENAS N., “Notas acerca de Chateaubriand en España”, *Revista de Filología Española*, 1925, pp. 290-296.

ORTEGA Y GASSET JOSÉ, “La estrangulación de Don Juan”, *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, vol. V.

PEERS EDGAR ALLISON, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1967, 2° ed.

-----, “La influencia de Chateaubriand en España”, *Revista de Filología Española*, 1924.

PERUGINI CARLA, *Antologia del racconto romantico spagnolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, pp. 7-177.

-----, “Il fantastico nella letteratura spagnola del secolo XIX”, *Studi Ispanici*, Collana di Studi a cura di Guido Mancini, Pisa, Giardini Editori, 1987/88, pp. 125-150.

-----, "La prosa narrativa romantica. "Cuento" e "novela"", *Studi Ispanici*, Collana di Studi a cura di Guido Mancini, Pisa, Giardini Editori, 1982, pp. 125-169.

PICOCHÉ JEAN-LOUIS, "¿Existe el romanticismo español?", in David Thatcher Gies, *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 269-303.

POULLAIN JEAN-LOUIS, "Romanticismo de acción y romanticismo de evasión", in David Thatcher Gies, *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 339-370.

RICO FRANCISCO, *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, vol. V.

RODRÍGUEZ MARÍN RAFAEL, "La narrativa posromántica", *Realismo y naturalismo: la novela del siglo XIX*, Madrid, Anaya, 1991, pp. 8-13.

ROMERO TOBAR LEONARDO, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1995.

SALINAS PEDRO, "Espronceda. La rebelión contra la realidad", in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, vol. V, pp. 148-153.

SEBOLD RUSSEL P., "Sobre el nombre del dolor romántico", *Ínsula*, n.º. 264, noviembre 1968, pp. 4-5.

-----, *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

SHAW DONALD L., "Palabras y conceptos: romanescos, románticos, romancescos", in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, vol. V, pp. 27-33.

TARR F. COURTNEY, "Romanticism in Spain and Spanish Romanticism", *Bulletin of Hispanic Studies*, XVI, n.º. 61, January 1939, pp. 3-37.

THATCHER GIES DAVID, "Imágenes y la imaginación romántica", *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 141-147.

-----, "Nota preliminar", *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 11-16.

TITOS MANUEL, "Viajeros románticos en Sierra Nevada", *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, Zaragoza - Lleida, n.º. 3, 1994, pp. 11-127.

VIVES JAIME VICENS, "El romanticismo en la historia", in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, vol. V, pp. 61-62.